

---

*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-38>

## **Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte**

Als akademische Disziplin wie als schriftstellerische Gattung ist die Literaturgeschichte während des 20. Jahrhunderts immer wieder kontestiert worden.<sup>1</sup> Jedem Leser dürften noch die Einwände gegenwärtig sein, welche die ‚kulturrevolutionäre‘ Bewegung von 1968 unter dem Zeichen eines kritischen Materialismus erhob.<sup>2</sup> Darüber mag man leicht vergessen, daß in der ersten Jahrhunderthälfte die Bedenken größtenteils von idealistischen, ja spiritualistischen Positionen ausgingen, die dem erklärten Neo-Marxismus der Kulturrevolution oder -reform (zumindest an der Oberfläche des Selbstverständnisses) eher entgegengesetzt waren. Ihren radikalsten und folgenreichsten Ausdruck fanden sie in der ästhetischen Theorie Benedetto Croces. Dessen Schriften gaben der verbreiteten Kritik an der Literaturgeschichte einerseits den höchsten Grad von Explizitheit und übten andererseits eine besonders breite und langanhaltende Wirkung aus. Sie dominierten für mehrere Dezennien fast die gesamte italienische Literaturwissenschaft, beeinflussten über Karl Vossler, Leo Spitzer, die sogenannte idealistische Neuphilologie oder den New Criticism der Chicago School, aber auch sehr intensiv den deutschsprachigen und angelsächsischen Raum. Deshalb erscheint es lohnend, Croces Hauptargumente, die – selbst von der französischen Nouvelle Critique her gesehen – offenbar exemplarische Bedeutung besitzen, noch einmal in Erinnerung zu rufen und mit einigen aktuellen Betrachtungen zu verbinden.

### **I.**

Um den historischen Stellenwert und die Motivation dieser Argumente zu verstehen, wird zunächst ein Rückblick auf die Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert nötig. Wie man weiß, war die Epoche der nationalen Einigungen, des bürgerlichen Liberalismus, der Fortschritts-, Evolutions- und

---

1 Die italienischen Zitate wurden von Ulrich Schulz-Buschhaus, die englischen und französischen Zitate von Armin Biermann übersetzt.

2 Sie repräsentieren anschaulich etwa verschiedene Aufsätze des seinerzeit höchst einflußreichen Sammelbandes *Ansichten einer künftigen Germanistik* (Kolbe, J., 1969). Im Vorwort steht dort als Fazit diverser Reformvorschläge zu lesen: „Sprach- und Literaturwissenschaft werden, wenn sich verwirklicht, was dieser Band projiziert, in Zukunft anders aussehen als bisher. Literaturgeschichte und die ‚Kunst‘ der Interpretation treten zugunsten linguistischer Fragestellungen in den Hintergrund.“ (A.a.O., S. 7f.)

Wachstumsgewißheit für die großen literaturgeschichtlichen Synthesen gewissermaßen der historische Ort par excellence. Nicht, daß sie vom 19. Jahrhundert allererst begründet oder entwickelt worden wären – bereits die italienische und französische Aufklärung kennt ja die literaturgeschichtliche Erudition der Tiraboschi, Quadrio (Juan Andrés) oder La Harpe –, doch erreichten sie zumal seit der Mitte des Jahrhunderts ein Höchstmaß an Produktivität, Aufmerksamkeit und öffentlicher Anerkennung. In diesem Sinn hat René Wellek Recht, wenn er in einem Aufsatz, dessen Perspektive übrigens ganz durch Croces Ästhetik geprägt ist, konstatiert: „Es gibt eine große Tradition narrativer Literaturgeschichte, die in Deutschland mit den Gebrüdern Schlegel beginnt, in Frankreich mit Villemain und Ampère, in Italien mit De Sanctis, in Dänemark mit Brandes, in Spanien mit Menéndez y Pelayo und in Rußland mit Veselovsky.“ (Wellek, R., 1973, S. 427.) Weniger ist ihm bei der Charakteristik solcher Tradition als einer Folge essentiell ‚erzählender‘ Darstellungen zuzustimmen. Gewiß meint sie – gegenüber den andersartigen Diskursen von Literaturkritik oder Textanalyse etwas elementar Richtiges; doch berücksichtigt sie nicht das überaus robuste konstruktivistische Element, das unter der narrativen Oberfläche dieser Literaturgeschichten wirkte. Betrachtet man sie näher, stellt sich nämlich heraus, daß sie zumindest in ihren bedeutendsten Exemplaren von der Absicht getragen werden, den Fluß der Ereignisse nicht bloß methodisch (und eben ‚erzählerisch‘) zu gliedern, sondern ihn darüber hinaus den Gesetzen eines bestimmten Wissenssystems zu unterwerfen, welches bald auf die Hypothesen biologischer Evolutionstheorien, bald auf die Entwürfe universal oder – häufiger – national ausgerichteter Geschichtsphilosophien rekurren mag.

Nur schwer läßt sich z. B. eine ‚systematischere‘ Abhandlung denken als Désiré Nisards zwischen 1844 und 1861 in vier Bänden veröffentlichte *Histoire de la littérature française*. Weit entfernt von den narrativen Schemata des historischen Romans und seiner mannigfachen dramatischen Peripetien, ist sie als ein Traktat angelegt, der das seit Montesquieu oder Gibbon beliebte Thema von „grandeur et décadence“ erörtert, ‚Größe und Verfall‘ freilich nicht des Römischen Reiches, sondern des (bezeichnenderweise einem Imperium gleichgesetzten) ‚französischen Geistes‘. Nach Nisard kennt er nur eine einzige Phase der Vollendung und totaler Selbstidentität: die ‚klassische‘ Literatur des 17. Jahrhunderts. Umrahmt wird die Epoche der Klassik einerseits von einer langen Inkubationszeit, andererseits von einem Prozeß des Verfalls, der vergleichsweise rasch vonstatten geht. Dabei darf die Inkubationszeit erst mit der Renaissance beginnen, während das Mittelalter keine Rolle spielt: für Chrestien de Trovers hat Nisard lediglich eine Fußnote übrig; denn offenbar gehört der höfische Roman – des ‚Stoffs aus der Bretagne wegen‘ – noch eher zum bretonischen als zum eigentlich französischen Geist. Allerdings vermag vor dessen Ideal auch die Renaissanceliteratur nicht ganz zu überzeugen, da es ihr an jenen ‚allgemeinen Ideen‘ mangelt, in denen die Basis aller klassischen Kunst bestehen soll. So gibt es zwar – wie ein Untertitel verrät – gewisse ‚Fortschritte des französischen Geistes in der Literatur

des 16. Jahrhunderts‘; doch gelangen sie bloß zum partiellen Erfolg einer Mischung von ‚Vorzügen‘ und ‚Mängeln‘. Ihr Inbegriff sind ‚die Stärken und Schwächen von Montaigne‘, und überhaupt hält Nisard fest, daß vor dem Grand Siècle wie bei Montaigne ‚alles zu wünschen übrig läßt‘. Beispielsweise findet sich im Abschnitt über Corneille ein Kapitel ‚Über die Unvollkommenheiten des Theaters von Corneille‘ oder ein anderes mit dem fragenden Titel ‚Über das, was die Tragödie von Corneille zu wünschen übrig ließ‘. Wenig später folgt die Antwort des Historikers, dem mit der Geschichte auch die Vorsehung vertraut ist: ‚Corneille ließ Racine zu wünschen übrig‘ (vgl. Nisard, D., 1844, S. 166).

Wie man sieht, wird ein vielgestaltiges Material hier nach strikt teleologischen Gesichtspunkten organisiert und bewertet. Sie konzедieren den verschiedenen Autoren der ‚Vorgeschichte‘ als alleiniges Ziel die Offenbarung des französischen Geistes, die sich dann in einer einzigartigen Fusion – ‚der Vereinigung des antiken und des modernen Geistes, der heidnischen Kunst und der christlichen Philosophie‘ (vgl. Nisard, D., 1849, S. 258) – vollzieht. Diese Verschmelzung christlicher Weltanschauung und antiker Kunst macht – wie Nisard stolz verkündet – die französische zur dritten jener Literaturen, welche wahrhaft allgemeingültig und ‚universal‘ sind. Jedenfalls bewahrt sie ihre Universalität, solange sie die Harmonie des Christlichen und des Klassisch-Antiken aufrechterhält. Zerfällt diese Harmonie, in der Racine, Boileau und Bossuet die Allergrößten waren, so zerfällt auch der französische Geist, und mit den ‚vollkommenen Werken‘ ist es unwiederbringlich zu Ende: „Wenn es wahr ist, daß die Vollkommenheit des französischen Geistes im XVII. Jahrhundert in der engen Verbindung der heidnischen mit der christlichen Antike bestanden hat, dann wird an jenem Tag, an dem diese Verbindung aufgebrochen wird, der französische Geist verfallen, und die Zeit der vollkommenen Werke wird vergangen sein.“ (Nisard, D., 1861, S. 1.) Daher werden in der Aufklärung Apotheose und Apokalypse eins. Während die französische Literatur im Äußeren über Europa triumphiert wie nie zuvor, geht im Inneren – zersetzt vom „esprit de chimère“ eines Rousseau oder Diderot – der französische Geist zugrunde, und bezeichnenderweise zögerte Nisard nach dem 1849 publizierten dritten Band mehr als ein Jahrzehnt, bevor er sich an die düstere Beschreibung des ‚Zusammenbruchs‘ machte. Er bewältigt ihn mit einer Art Bilanz, welche die ‚Gewinne‘ („gains“) und ‚Verluste‘ („pertes“) des 18. Jahrhunderts gegeneinander aufrechnet, wobei das traurige Ende darin liegt, daß die wirklich klassischen Werte verloren scheinen, die wenigen ‚dauerhaften Neuheiten‘ dagegen kaum sonderlich willkommen.

Nun könnte man einwenden, Nisard oder selbst Ferdinand Brunetière, der ihm in vielem folgt (vgl. Brunetière, F., 1898), seien Einzelfälle eines rigiden katholischen Konservatismus und somit nicht repräsentativ für die Historiographie der gesamten Epoche. Dagegen spricht, daß wir bei einem liberalen Literaturhistoriker wie dem Italiener Francesco De Sanctis eine durchaus vergleichbare teleologische Struktur der Geschichtsdarstellung beobachten können; das heißt: seine *Storia della letteratura italiana*, vielleicht die gedankenreichste und kunstvollste Ausprägung der Gattung im 19. Jahrhundert, setzt

nicht weniger einen geschichtsphilosophischen Entwurf vom Telos der Nation voraus als Nisards *Histoire de la littérature française*. Natürlich präsentiert sich dessen Figur im einzelnen anders als das Idealbild französischer Literaturgeschichte. Statt eines einzigen Höhepunktes, den Aufstieg und Verfall umschließen, haben wir bei De Sanctis deren zwei, und zwischen ihnen breitet sich eine weite, ziemlich desolate Niederung aus. Die erste Erhebung bildet gleich am Anfang der Nationalliteratur das Werk Dantes, das philosophisch bestimmt wird durch die theokratisch spiritualistischen Vorstellungen des mittelalterlichen Weltbilds, politisch durch die Bürgerfreiheit der ‚società comunale‘. Demnach ist in Italien schon zu Beginn des nationalliterarischen Prozesses eine umfassende Synthese erreicht, welche Form und Gehalt vereint, um die Kunst mit dem tiefsten religiösen, moralischen und politischen Bewußtsein zu füllen. Freilich währte die Kraft dieser Synthese nur einen kurzen historischen Moment. Ihre Auflösung, die sich durch mehrere Jahrhunderte hinzieht, setzt ein mit dem Niedergang der ‚società comunale‘, dem Absolutismus der ‚signoria‘ und dem Zwang der Fremdherrschaft, zumal der spanischen. Manifest wird sie vor allem am Verlust des Gehalts und an der Verselbständigung des Formalen: tatsächlich meint man bei der Lektüre der *Storia della letteratura italiana* über weite Strecken einen Ahnherrn von Georg Lukács zu lesen. Was der ungarische Marxist an den Phänomenen ‚spätbürgerlicher‘ Dekadenz verwirft, stigmatisiert De Sanctis bereits am Werk der Trecentisten Boccaccio und Petrarca, von denen die Dekadenz als allmähliche Schwächung des moralischen Bewußtseins, als ein „oscurarsi del senso morale“ und „infiacchirsi della coscienza“, ihren Ausgang nimmt (vgl. De Sanctis, F., 1963, S. 257, 259). Besonders Petrarca wird zur Symbolfigur für die Ursprünge italienischer Erniedrigung, für das Verschwinden des religiösen und politischen Ideals sowie für die Lust an Kunst und humanistischer Erudition, die das fehlende Ideal zu ersetzen suchen. In diesem Sinn urteilt De Sanctis über den *Canzoniere* mit einer Strenge, welche dem Pathos, das Lukács gegen den ‚l’Art pour l’art‘ ins Feld führt, in nichts nachsteht: „Zwischen jenen beiden Welten situiert, von denen er weder der einen noch der anderen angehört, äußerlich so elegant und innerlich so schwach und fragil, ist der *Canzoniere* der letzte literarische, rhetorische und elegische Ausdruck einer Welt, die sich in ihrem Bewußtsein und Willen zu trüben begann. Die Zeitgenossen applaudierten der schönen Form, ohne leidenschaftlich den Gehalt zu suchen und zu erörtern, wie es mit der *Commedia* geschah.“ (A.a.O., S. 260.)

An ihr Ende gelangt die Dekadenz nach dem Prinzip der *Storia della letteratura italiana* lediglich mit den ersten Symptomen des Risorgimento, d. h. mit den Anzeichen einer ‚langsamen Rekonstruktion des nationalen Bewußtseins‘ seit dem 18. Jahrhundert. Was zwischen Dante und dem Settecento liegt, hat es demgegenüber schwer, eine eigene Bedeutung zu gewinnen. Ob die Autoren Poliziano, Machiavelli, Guicciardini, Bembo, Ariosto, Aretino, Bandello, Guarini, Tasso oder Marino heißen: letztlich läuft ihr Wirken auf mehr oder minder krasse Negativität hinaus. Selbst unter dem Druck der Gegenreformation

wird solche Negativität bloß verschleiert, nicht aufgehoben, so daß De Sanctis in Anbetracht des ‚scheinheiligen‘ 17. Jahrhunderts die Hohlheit und Leere anklagende Frage stellt: „Was aber trug die Epoche im Bewußtsein? Nichts. Weder Gott noch Vaterland, noch Familie, noch Menschheit, noch Kultur. Und es gab nicht einmal mehr die Negation, die ja auch Leben bedeutet, sondern lediglich eine pomphafte Simulation der edelsten Empfindungen zusammen mit der tiefsten Gleichgültigkeit ihnen gegenüber.“ (A.a.O., S. 595) Heil ist hier allein von den wissenschaftlichen, industriellen und kommerziellen Aktivitäten der neuen Bourgeoisie zu erwarten. Ihr Aufschwung setzt den leeren Formen der alten Literatur unter dem Motto ‚Dinge und nicht Worte‘ den Inhalt, d. h. die rigorose Wahrheit der Gedanken und Empfindungen entgegen, damit sich die geeinte Nation endlich ihres Sehers Dante würdig erweisen kann: „Das eben sollte ausgedrückt werden durch die Losung: ‚Dinge und nicht Worte‘. Sie wollte sagen, daß die Literatur, die als Lust der Phantasie jeden ernsthaften Gehalt verloren hatte und schließlich zum bloßen Spiel schöner Sätze geworden war, einen Gehalt erwerben, sich zum direkten und natürlichen Ausdruck des Gedankens und der Empfindung, des Geistes und des Herzens entwickeln müsse [...] Indem nun die Substanz in den Inhalt verlagert wurde, trat jenes Ideal der vollkommenen Form, das den Ruhm der Renaissance gebildet hatte und selbst noch in den Werken der Dekadenz – im *Pastor fido*, im *Adone*, im ‚Melodramma‘ Metastasios – sichtbar geblieben war, zurück vor der ‚natürlichen‘ Form, die nicht konventionell, nicht artistisch elaboriert, nicht traditionell, nicht klassisch war, sondern aus dem Gedanken hervorging und dessen unmittelbaren Ausdruck bildete.“ (A.a.O., S. 709.)

## II.

Das geschichtsphilosophische Schema von erhabenem Ursprung, Dekadenz und Resurrekaion des Ursprungs, welches die teleologische Struktur der *Storia della letteratura italiana* bestimmt, tritt um so frappanter hervor, als es De Sanctis keineswegs, wie man auf den ersten Blick glauben möchte, am ästhetischen Sinn für das Einzelne und Individuelle fehlt. Vielmehr ist er unter den Literarhistorikern des 19. Jahrhunderts ohne Zweifel der feinste Ästhet, jedenfalls weitaus sensibler für die Feinheiten jener ‚reinen Kunst‘, die er bekämpfte, als beispielsweise Croce, der sie in der Theorie verteidigt und zum höchsten Wert erhebt. Immerhin steht außer Frage, daß solche Sensibilität bei De Sanctis dem wichtigeren Projekt geschichtsphilosophischer Rekonstruktion stets untergeordnet bleibt und daß die *Storia della letteratura italiana* in erster Linie nicht eine Geschichte der italienischen Autoren und ihrer Werke, sondern eine Geschichte der Selbstverwirklichung des italienischen Geistes bietet, ähnlich wie es Nisard um den französischen Geist, seine Normierung und seine ‚Deformation‘ gegangen war.

Eben dieser Vorrang der geschichtsphilosophischen Rekonstruktion ist es nun, der Croce als Philosophen und Theoretiker der Ästhetik zum Widerspruch herausfordert und in der „critica letteraria“ den Gegenentwurf zur „storia letteraria“ provoziert. Croce hat seine Einwände gegen De Sanctis, den er partiell, und die Literaturgeschichte, die er theoretisch fast total zurückweist, oftmals ausführlich dargelegt, am konzisesten vielleicht in der relativ späten Zusammenfassung des Buches *La poesia* (vgl. Croce, B., 1933, 1966). In diesem, übrigens der Erinnerung an De Sanctis und Carducci gewidmeten Resümee bemängelt er an der *Storia della letteratura italiana* ein Konzept, das die Literatur als ‚Ausdruck der Gesellschaft‘ begreift und in ihr die ‚Spiegelung des geistigen, moralischen, religiösen und praktischen Lebens‘ sehen will, ein Konzept, das – wie richtig festgestellt wird – auf die Historiographie der Aufklärung zurückgeht. Es hat – zumal im Falle Italiens – zur Folge, daß die schlechte Gesellschaft auch die aus ihr und durch sie entstandene Dichtung in Mitleidenschaft zieht. Gilt die moralische Verfassung des sozialen Lebens als korrumpiert, kann davon die Literatur in der Funktion eines ‚Ausdrucks der Gesellschaft‘ nicht unberührt bleiben. Wenn z. B. das 16. Jahrhundert für die nationale Geschichte eine politisch-moralische Niederung bedeutet, ist nach den Begriffen der *Storia della letteratura italiana* kaum vorstellbar, Ariosts *Orlando furioso* – wie es sich gehörte – zu einem Gipfel der Poesie zu erklären. Angesichts einer solchen Vermischung der Sphären, die zu absurden Konsequenzen führen, verweist Croce auf den autonomen Status, der die Dichtung gegenüber der Gesellschaft auszeichne. Wer ihn verkennt, begeht für Croce einen eindeutigen Irrtum, und von dem ist gerade auch der sonst in manchem als ‚Vorläufer‘ gerühmte neapolitanische Landsmann De Sanctis leider nicht frei: „Der Irrtum, der in ihrer Voraussetzung nistet (der Konzeption von Literatur als ‚Ausdruck der Gesellschaft‘, U. S.-B.), erweist sich um so gefährlicher und daher um so bekämpfens- und tilgenswerter, als man ihn sogar in einem Werk wiederfindet, das zwar insgesamt eine heilsame Wirkung auf die neue italienische Literaturkritik ausgeübt hat, doch – um die Mitte des 19. Jahrhunderts im intellektuellen Milieu der Romantik und des Hegelianismus entworfen – jenen irrigen Typus im wesentlichen übernahm: die *Geschichte der italienischen Literatur* von De Sanctis. Für De Sanctis bildeten ein kraftvoller Begriff von der Ursprünglichkeit der Dichtung, die Frische der Eindrücke, die sie ihm vermittelte, ein lebhaftes Empfinden der Individualität des dichterischen Werkes leider kein hinlänglich sicheres Schutzschild gegen die Konsequenzen der einmal übernommenen Voraussetzung; und so passierte es ihm dann, das ‚Decameron‘ als moralische Antithese der *Göttlichen Komödie* einzuschätzen, den *Rasenden Roland* als Ausdruck des Erlöschens aller Ideale in Italien außer jenem des ‚L’art pour l’art‘ [...]“ (A.a.O., S. 127f.)

Worum es Croce geht, ist folglich die ontologische Bewahrung der Dichtung vor allen kompromittierenden Verhältnissen, vorzüglich vor dem in Italien besonders peinlichen Kontakt mit der Gesellschaft und – was ja auf dasselbe hinauskommt – mit der Geschichte. Dazu bedient er sich einer

Argumentation, welche die, ebenso analytische wie reale Trennung zweier prinzipiell verschiedener Diskurstypen oder – in Croces eigenen Begriffen – Ausdrucksformen vorsieht: eines breiten, grundlegenden Bereichs von „espressione letteraria“ und eines schmalen, aber erlesenen Bereichs von „espressione poetica“. Bei der soeben zitierten De-Sanctis-Kritik wird diese Distinktion zwischen ‚Literatur‘ und ‚Dichtung‘ im übrigen schon als sichere, nicht mehr diskutierbare Errungenschaft betrachtet, die für jegliche Literaturkritik fürderhin verpflichtend wirkt. Wenn das Konzept von Literatur als ‚Ausdruck der Gesellschaft‘ veraltet und überholt erscheint, dann vor allem deswegen, weil es Croces Unterscheidung zwischen „letteratura“ und „poesia“ nicht hinlänglich in Betracht zieht: „Doch ist es ein Typ, der nunmehr deutlich veraltet ist, da er weder den genaueren Begriffen, die wir heute von dem, was Dichtung, und von dem, was Literatur ist, haben, gerecht werden kann, noch der höchst fortgeschrittenen Methodik der Historiographie“. (A.a.O., S. 127.)

Dabei ist nun zu berücksichtigen, daß die Distinktion nicht allein Werke der „poesia“ von solchen der „letteratura“ oder – schärfer formuliert – der „non poesia“ trennt, sondern auch das Innere des einzelnen Werkes selber erfaßt. Sie scheidet in ihm gewissermaßen zwei Zonen: eine, die durch ihren historischen Moment, seine Interessen und Zwecke, geprägt ist, von einer anderen, die solche Interessen und Zwecke überwindet, um zum reinen, überhistorisch gültigen Ausdruck vorzudringen. Die historische Zone eines Textes wird der „letteratura“ zugeordnet; die Elemente überhistorischer Gültigkeit fallen unter die Kategorie „poesia“. So bestimmt sich die ‚Literatur‘ durch die pragmatischen Funktionen, die sie in einem jeweils gegebenen Kontext erfüllt: Croce nennt da die „letteratura di effusione“ (von Santa Teresa de Avila bis Alfred de Musset), die „letteratura oratoria“ (von gewissen satirisch-polemischen Epigrammen des Humanismus bis zu *Uncle Tom's Cabin*), die „letteratura di intrattenimento“ (sie umfaßt den höfischen wie den Kriminalroman), schließlich die „letteratura didascalica“ (zu ihr gehören Platon, Cicero, Erasmus, Voltaire usw.). Alle diese Typen von „letteratura“ sind als Dokumente der Geschichte auch der geschichtlichen Betrachtung zugänglich; wie andere Formen menschlicher Praxis können sie historisch beschrieben, analysiert und verglichen werden. Essentiell außerhalb der Praxis und damit außerhalb der Kompetenz von Geschichte befindet sich dagegen die „poesia“. Zwar mag sie auf einen bestimmten historischen Anlaß zurückgehen; doch besteht ihre Eigentlichkeit eben darin, daß sie ihn hinter sich läßt: ihre Manifestation verfolgt kein praktisches Ziel, sondern verwirklicht sich ziellos als Ausdruck oder – anders gesagt – als „trasfigurazione del sentimento“.

Wo der dichterische Ausdruck solcherart in ein Oppositionsverhältnis zur pragmatischen literarischen Kommunikation gebracht wird, liegt es nahe, ihn außerdem durch die metaphysische Koinzidenz von Individualität und Universalität zu kennzeichnen. Dieser Doppelcharakter impliziert eine Bewegung, die stets vom Individuellen ausgeht und von dort zum Universellen, zur Offenbarung der „intera e indivisa umanità“ fortschreitet: „Der dichterische Ausdruck [...] ist [...], anders als das Gefühl, eine

Theorese, ein Erkennen, und während das Gefühl am Besonderen haftet und, so groß und edel es in seinem Ursprung auch sein mag, sich notwendigerweise in der Einseitigkeit der Leidenschaft, in der Antinomie von Gut und Böse und im Drang von Genießen und Leiden bewegt, verknüpft die Dichtung das Besondere mit dem Universellen, umfaßt Schmerz wie Lust, um sie gleichermaßen aufzuheben, und über das Ringen der Teile mit den Teilen erhebt sie die Vision der Teile im Ganzen, über den Konflikt die Harmonie, über die Enge des Endlichen die Weite des Unendlichen.“ (A.a.O., S. 13.) Indessen bleibt das Universelle unabdingbar an die Äußerung des Individuellen gebunden, weshalb es zunächst allein durch die Anschauung der Individualität zu erfassen ist und vom Betrachter grundsätzlich eine „trattazione monografica“, d. h. eine werkimmanente Interpretation im strengsten Sinn verlangt. Für die Anschauung des Kunstwerks ergibt sich damit ein extremer Nominalismus, dem jeder dichterische Ausdruck von vornherein als etwas Einziges gilt, das keinerlei historische oder strukturelle Beziehung mit anderen Werken der gleichen Epoche oder der gleichen Gattung verbinden kann: man denke hierbei an den erbitterten Kampf, den Croce durch Jahrzehnte – im Widerspruch auch zu seinen moderierten deutschsprachigen Adepten – gegen Begriff und Realität der literarischen Gattung geführt hat, eine Polemik, die ihn übrigens gleichfalls in scharfe Distanz zum russischen und tschechischen Formalismus und dessen Konzept der historischen Reihe bringt. Demnach ist es strikt untersagt, beispielsweise Ariosts *Orlando furioso* – wie Pio Rajna es getan hatte (vgl. Rajna, P., 1900<sup>2</sup>) – im Verhältnis zu früheren Epen zu betrachten, die ihm durch eventuelle Affinitäten von Gattung, Motiv, Stil oder rhetorischen Details nahekomen. Statt dessen empfiehlt Croce eine Lektüre, die über die Grenzen von Struktur und Geschichte hinweg die Nuancen der im Werk ausgedrückten Empfindung verfolgt, zum einen etwa die Ariosts, zum anderen jene Corneilles und Shakespeares (vgl. Croce, B., 1920). Dabei handelt es sich mit Absicht nicht um einen analytischen Vergleich, sondern um die intuitive Anschauung einer Art „rievocazione“. Sie hat zum Ziel weniger die Unterscheidung als vielmehr die Synthese dichterischer Welten, die zwar verschieden und eben individuell entstehen, im Charakter des Dichterischen, der ihnen gemein ist, aber letztlich eins werden.

Derart erreicht Croces Kritik einen im Grunde paradoxen Effekt. Einerseits betont sie so entschieden wie keine Kritik zuvor die irreduktible Individualität jedes dichterischen Ausdrucks. Andererseits wird aber jeder Ausdruck mit jedem anderen auf ideale Weise identisch in dem, was ihn zum dichterischen und daher universellen macht, in seinem Aspekt von „universalità“, „divinità“ und „cosmicità“. (Bezeichnend, daß Croce – sonst ein eher trockener und nüchterner Schriftsteller – hier auch die Emphase tönender Begriffe nicht scheut!) In diesem Aspekt bleibt die Dichtung als universelle ‚Verklärung‘ individueller ‚Empfindung‘ am Ende immer die gleiche, unwandelbar identisch mit ihrer eigenen Idee. Die Idee aber, welche die Dichtung aller Formen und Epochen identifiziert, ist – trotz mancher gegenteiliger Versicherungen ihres Urhebers – keine andere als jene der romantischen Lyrik, ein



deutlich zeitgebundenes Wunschbild melancholisch verschleierter Schönheit: „Die Dichtung ist der Liebe gleichsam als Schwester beigesellt und mit ihr verbunden und verschmolzen worden in einem einzigen Geschöpf, das an der einen und der anderen teilhat. Indessen ist die Dichtung eigentlich eher das Verdämmern der Liebe, wenn alle Wirklichkeit in der Liebesleidenschaft vergeht: das Verdämmern der Liebe im Glück des Erinnerns. Es scheint dann, als umfinge ein Schleier von Traurigkeit die Schönheit; doch ist es kein Schleier, sondern das Antlitz selbst, das uns die Schönheit zeigt.“ (Croce, B., 1936, 1966, S. 14.)

Natürlich wäre es vermessen, ja taktlos, ein solches ‚Verdämmern der Liebe im Glück des Erinnerns‘ durch irgendeine Art von Analyse sei es historischer, sei es strukturaler Art, zu berühren und zu beschmutzen. Deshalb wird bei Croce in der Tat jegliches analytisches Verhalten zur Dichtung abgewehrt und durch die nunmehr allein zuständige Anschauung ersetzt, welche sich ihrerseits im ästhetischen Urteil („giudizio estetico“), dem höchsten Amt des Kritikers, ausdrücken soll. Indessen bringt diese Aufgabe eine weitere Paradoxie mit sich. Sie wird manifest in einer höchst folgenreichen Verlagerung der Historizität von Dichtung. Wie wir gesehen haben, ist solche Historizität auf der Seite von Produktion und Mimesis gleichsam suspendiert; denn die eigentliche, ‚poetische‘ Substanz der verschiedenen Texte oder – besser – Ausdrücke trifft sich ja in ihrer letzten Endes universalen Identität. Trotzdem bleibt dem Dichten eine wenngleich reduzierte Form von Geschichtlichkeit erhalten: sie überlebt sozusagen auf der Seite der Rezeption. Als ästhetische Produktion und Mimesis wesentlich geschichtstranszendent, schafft sich die „poesia“ ihre eigene Geschichte in der Folge jener ‚ästhetischen Urteile‘, welche sie hervorzurufen vermag, weshalb Croce – rezeptionsästhetisch avant la lettre – feststellen möchte: „Es bedarf keiner weiteren Argumentation, um mit Sicherheit zu folgern, daß uns mit dem ästhetischen Urteil über eine Dichtung zugleich ihre Geschichte gegeben ist oder daß – genauer gesagt – jenes Urteil eben die Geschichte der Dichtung ausmacht.“ (A.a.O., S. 118.)

Wenn dem so ist, wird – falls überhaupt noch – ein neuer Typ der Literaturgeschichte erforderlich. Und tatsächlich läßt sich beobachten, daß zumindest die italienischen Philologen seit den zwanziger Jahren prompt reagiert haben. Resultat der Neuorientierung literarischer Studien, welche sie einleiteten, war in erster Linie – wie schon gesagt – die Substitution von Literaturgeschichte durch eine *Literaturkritik* (andernorts *Literaturwissenschaft*), die ihre zu beurteilenden Gegenstände als gleichmäßig präsent und aktuell auffaßt. Was sie dann noch an residualer Geschichtlichkeit zuließen, wurde ausschließlich dem Rezeptionsvorgang überlassen, d. h. der Kritik selbst zugeschrieben: nachdem die Geschichte der Werke und der Texte aufgelöst war, entwickelte sich dafür die Geschichte der Urteile über ein Werk oder einen Text, die sogenannte „*storia della critica*“. In der Multiplikation von Studien und Dokumentationen des Typs „*Il Petrarca nella storia della critica*“, „*Il Boccaccio nella storia della critica*“ usw. erfolgte gewissermaßen die Atomisierung der *Storia della letteratura italiana*, die sich in eine

theoretisch unendliche Serie von Spezialgeschichten verwandelte, welche die Rezeption der klassischen, poesieverdächtigen Autoren zum Thema haben. Für die klassischen Autoren oder „Maggiori“, wie sie in Italien heißen, bedeutet dies, daß sie – in ihrer überhistorischen ‚Universalität‘ weithin in Ruhe gelassen – eine merkwürdige Immobilität annehmen. Sie werden gleichsam zu Ikonen, die zwar hieratische Würde besitzen, doch – bewegungslos auf ihre Pfeiler oder in ihre Nischen gebannt – untereinander keinerlei Kommunikation pflegen. Die historische Kommunikation, welche aus Fragen, Antworten, Imitationen, Kontestationen oder Verweigerungen besteht, findet statt dessen auf einer anderen Ebene statt: unter den Kritikern, deren Diskussion über die jeweilige Placierung eines Schriftstellers oder einer Schrift auf der Skala von „poesia“, „letteratura“ und „non poesia“ entscheiden muß. So wird das historische Feld von den Autoren, die sich in die Transzendenz zurückziehen, durchaus ehrenvoll geräumt und dafür neubesetzt von den Kritikern, denen nun die Rolle der wahren Protagonisten zufällt. Als solche begründen sie statt der *Literaturgeschichte* die *Literaturkritikgeschichte*: in ihr sind die Hauptakteure nicht mehr Dante, Petrarca, Boccaccio und deren Dichtung, sondern De Sanctis, Croce, Natalino Sapegno, Giovanni Getto, Giorgio Petrocchi und deren Urteile über die Dichtung Dantes, über die Dichtung Petrarcas undsofort.

### III.

Nun scheint mir unbestreitbar, daß Croces literaturtheoretisches Konzept – ist der rigorose Idealismus seiner epistemologischen Voraussetzungen erst einmal akzeptiert – eine eindrucksvolle gedankliche Kohärenz beanspruchen darf. Um was es dieser Theorie mit allem Nachdruck geht, ist die kontinuierliche Gegenwart der Literatur, die im Prozeß ästhetischer Erfahrung aus der Vergangenheit immer wieder in lebendige Präsenz überführt werden soll. Wenn ich mich nicht täusche, entspricht diese Sicht durchaus verbreiteten und langfristig wirksamen Interessen, die – weniger theoretisiert, aber ähnlich energisch – bei den amerikanischen „New Critics“ wiederkehren. Sie prägen etwa die Position von Allen Tate, der überzeugt ist, daß „uns die historische Methode nicht erlauben wird, ein kritisches Instrument zu entwickeln, um Werke der Literatur wie existierende Objekte zu behandeln“, ferner, „daß die Literatur der Vergangenheit nur lebendig gehalten werden kann, indem man sie als Literatur der Gegenwart betrachtet. Anders formuliert: die Literatur der Vergangenheit lebt in der Literatur der Gegenwart und sonst nirgends; es ist alles gegenwärtige Literatur.“ (Vgl. Tate, A., 1941, S. 107, 116; zitiert nach Wellek, R., 1973, S. 430.) Es ist das offenkundig die gleiche Überzeugung, die auch Croces System zugrunde liegt. Sie prätendiert, daß die Literatur, soweit sie sich als Dichtung erweist, niemals ‚vergangene‘

Literatur sein kann, daß sie ihren historischen Moment in der „trasfigurazione del sentimento“ aufhebt und daß sie von der ästhetischen Erfahrung, d. h. vom „giudizio estetico“, stets aufs neue in ihrer zeitlosen Aktualität betrachtet und erlebt wird.

Ohne Zweifel besitzt Croces System also eine seinerseits historische Legitimität, die es durch seine schöne theoretische Geschlossenheit intensiv bekräftigt. Wenn es sich trotzdem ebenso zweifellos dementiert, tut es das auf evidente Weise allein in der Praxis. Gleichgültig, ob die Theorie der „critica estetica“ epistemologisch begründet oder methodologisch stimmig sein mag, erzeugt ihre praktische Ausübung einen Diskurs von seltener Monotonie, dem überdies eine sonderbar deprimierende Wirkung anhaftet. Im Fall von Croces eigenen literaturkritischen Schriften ist diese vis dormitiva zum Teil gewiß durch die auffällig robuste Sensibilität des Kritikers zu erklären, die ihm z. B. verbot, irgendwelcher modernen Literatur seit Carducci gerecht zu werden (diesbezüglich lese man etwa, was Croce in der Aufsatzsammlung *Lecture di poeti* über Mallarmé, Verlaine oder Rilke, in *La poesia* über Proust oder Valéry zu sagen weiß). (Vgl. Croce, B., 1936, 1966, S. 195, 217; ders., 1950, 1966, S. 151–159, 165–177, 177–194.) Wesentlicher erscheint jedoch jenes Moment von Monotonie, das die Theorie mit Notwendigkeit und sozusagen systematisch in die Praxis einbringt. Es zeigt sich in der systembedingten Einstimmigkeit aller gelungenen und zeitenthobenen Dichtung. Wo auch immer die „piena e genuina poeticità“ erreicht wird, wo die Leser sich folglich freuen dürfen, da herrscht allerorten derselbe Ton. Signifikante Differenzen treten nur zutage, wenn die Kritik eine Verfehlung des Dichterischen sichtbar macht. Deshalb belebt sich der Diskurs einzig, sobald er deprimiert und vom Autor wegführt, was mit verschiedenen Argumenten geschehen kann. Will er dagegen erheben und zum Autor hinführen, ist er auf das Immergleiche angewiesen und enttäuscht den Leser in anderer Art, weil er die Spezifität des gerühmten Textes in der ewig mit sich selbst identischen „poesia“ untergehen läßt. So bedeutet gerade die emphatisch behauptete Präsenz einer Dichtung auf erneut paradoxe Weise nichts anderes als ihre In-Differenz: jedenfalls ist in ihr kaum mehr zu erkennen als die „trasfigurazione del sentimento“ des Betrachters Croce selbst, unter deren Projektion alles Schöne gleichgültig und allein das traurig Verfehlte unverwechselbar wirkt.

Bestätigt wird dieser Eindruck durch die einzige große Literaturgeschichte, die völlig unter Croces Einfluß steht: Francesco Floras *Storia della letteratura italiana* – wenn man so will, die späte Korrektur De Sanctis (vgl. Flora, F., 1940, 1972). Mit dem geschichtsphilosophischen Entwurf des Ottocento verglichen, hat sie in der Tat den Vorzug, daß die ideologischen Schemata des Risorgimento hier wesentlich abgeschwächt erscheinen. Zugute kommt das vor allem den Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts, welche weit weniger als zuvor dem Verdikt eines politischen Vorurteils verfallen und ebenso Anspruch auf volle Poetizität erhalten wie Dante, Leopardi oder Carducci. Zum Nachteil gereicht ihnen dafür, daß sie kaum noch zu unterscheiden sind. Wie bei Croce treten sie auch bei Flora in die

Identität ein- und derselben dichterischen Sprache ein, von der sie zugleich ausgezeichnet und nivelliert werden. So ließe sich in dieser Darstellung der Name Tassos in das Kapitel über Leopardi, der Name Leopardis in das Kapitel über Tasso versetzen, ohne daß solche Manipulationen den eigentlichen Diskurs – abgesehen von Daten und Titeln – nennenswert stören oder gar falsifizieren würden. Damit vermittelt Floras Literaturgeschichte ein sehr spezielles Wissen. Genaugenommen betrifft es lediglich marginal und oft bloß zufällig die Autoren, während es seinen wirklichen Gegenstand im Kritiker selber findet. Oder anders formuliert: dieser Typus von Literaturgeschichte hat seine Bedeutung als Ausdruck der ästhetischen Erfahrung des jeweiligen Verfassers und mehrt deshalb unser Wissen beispielsweise über die poetologischen Vorstellungen Francesco Floras; über die ihnen indifferent unterworfenen Dichter und Literaten teilt er dagegen wenig mit, was sie spezifisch berühren und charakterisieren könnte.

Daß mein Resümee der Croceschen Doktrin gleichzeitig Auseinandersetzung meint, welche von einem einigermaßen konträren Standpunkt aus geführt wird, dürfte inzwischen jedem Leser bewußt geworden sein. Freilich wäre sie als wissenschaftsgeschichtliche Marotte anzusehen, hätten die hier dargestellten und angefochtenen Auffassungen nicht Folgen gehabt, die noch in die aktuelle literaturtheoretische und literarhistorische Arbeit hineinreichen, um sie – wie mir scheint – nach wie vor eher zu behindern als zu fördern. Als Exempel dafür mag etwa der eingangs erwähnte und zitierte Essay René Welleks gelten, dessen *Theory of Literature* mit ihrer starren Trennung von ‚extrinsischer‘ und ‚intrinsischer Literaturbetrachtung‘ seit den fünfziger Jahren ja weit über die USA hinaus Beachtung und Gefolgschaft fand (vgl. R. Wellek, A. Warren, 1942, 1956). Wenn Wellek in diesem Aufsatz ‚den Fall der Literaturgeschichte‘ ebenso konstatiert wie postuliert, ist es im Grunde noch immer Croce, der durch ihn spricht und ihm seine Begriffe und Argumente leiht. Bezeichnenderweise liegt der wissenschaftsgeschichtliche Ausgangspunkt des Essays auch in den zwanziger und dreißiger Jahren, als sich das Ungenügen an der Literaturgeschichte besonders heftig rührte: „Besonders in der Zwischenkriegszeit wurde in fast allen Ländern eine breite Unzufriedenheit mit der Literaturgeschichte artikuliert. Sie war gegen mehrere, miteinander verbundene Züge der etablierten Literaturgeschichtsschreibung gerichtet, die nichtsdestoweniger für sich genommen werden sollten.“ (Wellek, R., 1973, S. 428.) Diese allgemein kritisierten Züge („features“) sind indessen die gleichen, die bereits von Croces Einwänden namhaft gemacht worden waren. Wellek unterteilt sie in drei Punkte: „Der erste war die allgemeine Unzufriedenheit mit dem, was man die atomistische Faktenorientiertheit mancher Literaturwissenschaftler und ihre daraus resultierende inkonsequente Antiquiertheit nennen könnte, die es auch heute noch gibt; der zweite Zielpunkt der Kritik war der unkritische Szientismus, der vorgab, Kausalbezüge herzustellen und Kausalerklärungen bereitzustellen, indem er Parallelen zwischen literarischen Werken auflistete oder Ereignisse im Leben eines Dichters mit den Themen oder Figuren seiner Werke korrelierte. Drittens hatte man weithin den Eindruck,

daß die Literaturgeschichte an einem Mangel an Erkenntnisinteressen litt, daß sie ihr Hauptinteresse der allgemeinen Geschichte überließ, ein Trend, der in den Vereinigten Staaten in Edwin Greenlaws *Province of Literary History* seine Bestätigung fand.“ (A.a.O.) Das Problem, das nach Wellek wie nach Croce kein literarhistorischer Versuch habe lösen können, ist das der Individualität des Werkes, welche sich als reiner Wert allen kausalen Erklärungen entziehen soll: „Woran aber die soziologische Erklärung scheitert, das ist die kausale Erklärung eines spezifischen literarischen Werks, seiner Individualität, seines Motivs und seines Werts.“ (A.a.O., S. 433.) Daher wird mit freudiger Resignation gefolgert: „Wir müssen die letztendliche Unerklärbarkeit eines großen Kunstwerks, die Existenz des Genies als Ausnahmeerscheinung konzедieren.“ (A.a.O., S. 435) Und als Wellek zu seinem Hauptargument kommt, stellt es sich unübersehbar als Adaptation der Croceschen These heraus, nach der Gegenstand und Wert („fatto e valore“) im Kunstwerk stets eine Einheit bilden, bei welcher die „poesia“, nicht aber die „struttura“, das Entscheidende ist: „Ein Kunstwerk ist nicht einfach ein Bestandteil einer Serie, ein Glied in einer Kette. Es kann zu allen Phänomenen der Vergangenheit in Verbindung stehen. Es ist nicht bloß eine Struktur, die deskriptiv analysiert werden kann. Es ist eine Totalität von Werten, die der Struktur nicht inhärent sind, sondern diese allererst konstituieren. Diese Werte können nur in einem Akt der Kontemplation erfaßt werden. Sie entstehen in einem freien Akt der Imagination, der nicht auf Bedingungen in Quellen, Traditionen, biographischen und sozialen Sachverhalten reduziert werden kann und darf.“ (A.a.O., S. 438; vgl. hierzu Croce, B., 1936, 1966, S. 119.) Was bedeutet, daß weder die historische noch die strukturelle Analyse geeignet sind, das Wesentliche der Literatur zu erfassen. Das letzte Wort und freie Hand erhält demnach auch bei Wellek die Intuition: „ein Akt der Kontemplation“ oder „il giudizio della poesia come sintesi di sensibilità e pensiero“. Sie meint weniger Erkenntnis als vielmehr Erfahrung und will hinaus auf eine ‚ré-écriture‘, die alle Grenzen überspringt und sich verwirklicht in der „Konzeption einer freien Verfügung über die Vergangenheit“. (Wellek, R., 1973, S. 439)

Dabei ist offensichtlich, daß Welleks Ideen den Fall einer direkten und bewußten Anknüpfung an Croce darstellen, weshalb der Aufsatz seinen Prozeß gegen die Literaturgeschichte mit dem expliziten Hinweis beschließt: „Croce und Ker haben Recht. Es gibt keinen Fortschritt, keine Entwicklung, keine Geschichte der Kunst, sondern lediglich eine Geschichte der Schriftsteller, Institutionen und Techniken. Dies ist, zumindest für mich, das Ende einer Illusion, das Ende der Literaturgeschichte.“ (A.a.O.) Anders sieht es bei Roland Barthes aus, wo das Crocesche Erbe eher unbewußt und vermittelt gewirkt zu haben scheint. Wie mächtig Croces Argumentationsfiguren freilich selbst noch im Status einer ästhetisierenden ‚opinio communis‘ sind, könnte die aufmerksame Lektüre von *Sur Racine*, insbesondere des Kapitels „Geschichte oder Literatur?“, oder „Critique et vérité“ demonstrieren. Am frappantesten erscheint mir die untergründige Präsenz Croces indes in Barthes’ bekannter ‚ré-écriture‘ der Balzac’schen Novelle

„Sarrasine“. Zwar ist dieser Essay den zahllosen Skizzen der „critica monografica“ gewiß unendlich überlegen, was die Farbigkeit, aphoristische Konzision und auch den Gedankenreichtum seiner vielen poetologischen, psychoanalytischen, ja selbst programmwidrig literaturgeschichtlichen Digressionen angeht. Als Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Theoriebildung stellt er sich jedoch von Beginn an unter das Grundschema der Croceschen Theorie, indem er eine radikale Trennung zwischen den Feldern des „lisible“ und des „scriptible“ zu begründen versucht (vgl. Barthes, R., 1970, S. 9ff.). In dieser Distinktion übernimmt nun die Kategorie „lisible“ die Funktion dessen, was Croce als „letteratura“ und „non poesia“ bezeichnete: d. h. sie dient vorzüglich dazu, die ‚überlebten‘, inaktuellen Elemente eines Textes zu kennzeichnen und somit zu verdrängen, was ihm eine – jetzt strikt negativ beurteilte – Klassizität gibt. Auf der anderen Seite erhebt sich dagegen triumphal das „scriptible“, der Inbegriff jener Elemente, welche den Text – gleich der „poesia“ bei Croce – in ein immer neu nachschreibbares „présent perpétuel“ versetzen.

Sicher steht außer Frage, daß die beiden Dichotomien auch ihre semantischen Unterschiede haben. So beansprucht der Wert „poesia“ im Rahmen eines absoluten Idealismus vor allem den Sinn von kontemplativ zu erfassender Universalität und Ewigkeitsgeltung. Demgegenüber betont das „scriptible“ stärker den produktiven Aspekt der ‚ré-écriture‘. Gemeinsam ist den Dichotomien aber der scharfe und systembildende Schnitt, mit dem sie die Feier des ideal gegenwärtigen Textes von der Devaluation des vergangenen und daher weder genießbaren noch schreibwürdigen Textes trennen. In Barthes’ SZ-Buch manifestiert sich dieser Schnitt insbesondere an der Verachtung, die dort den „code culturel“ der Balzac’schen Novelle trifft. Ihm wird als dem Ausdruck von Balzacs epochenspezifischem Alltagswissen jedes Interesse und deshalb auch jede sozialgeschichtliche oder ideologiekritische Überprüfung kategorisch verweigert: „Wozu soll der Versuch gut sein, einen Kulturkodex zu rekonstituieren, wo doch die Ordnungsregel, von der er abhängt, immer nur eine *Hinsicht* (im Sinne des Malers Poussin) ist?“ (A.a.O., S. 104) Wie die rhetorisch zweckgebundene „letteratura“ bei Croce bildet er geradezu eine Art Abfall, durch den der Text nichts anderes als die Negativität seines kulturellen Alterns verrät: „Wie die didaktische Sprache, wie die politische Sprache, die ebenfalls niemals die Wiederholung ihrer Äußerungen (ihr stereotypes Wesen) ahnen, widert das kulturelle Sprichwort an und provoziert eine intolerante Lektüre; der Balzac’sche Text ist davon völlig vergiftet: durch seine kulturellen Codes verdirbt er, kommt er aus der Mode, schließt er sich von der Praxis des Schreibens aus (die eine immer zeitgenössische Arbeit ist): er ist die Quintessenz, das übriggebliebene Kondensat dessen, was nicht wieder geschrieben werden kann.“ (A.a.O.) Alles, was vornehmlich das Interesse einer Sozial oder Mentalitätsgeschichte der Literatur auf sich ziehen würde, ist folglich aus Barthes’ Nachschrift der Texte ebenso apriorisch exkludiert wie aus Croces Kontemplation der „poesia“. Das heißt: so sehr sich die Literaturkritik struktural und semiotisch verfeinert hat, scheint sie von den Intentionen und Prozeduren

der Literaturgeschichte doch nach wie vor durch einen Abgrund getrennt zu sein. Überblickt man die Distanz zwischen Croce und Barthes, macht diese Divergenz immerhin schon eine *Longue Durée* aus, und daher wird jeder Ansatz zur ästhetisch-historischen Versöhnung mit den Schwierigkeiten ihres traditionsbelasteten Widerstands zu rechnen haben.

Um so mehr lohnt sich freilich, stimuliert von mancherlei Problemen, der Versuch. Um ihn zu erleichtern, seien mir zum Schluß noch ein paar stichwortartige Hinweise erlaubt. Sie umfassen Maximen, die ich im Widerspruch gegen die Crocesche Tradition für Elementarregeln jeglicher literaturgeschichtlicher Forschung halte. Unter ihnen betrifft die erste Croces Vorstellung von einer essentiellen Einstimmigkeit der Dichtung. Diese Vorstellung hängt – wie wir wissen – zusammen mit dem geschichtstranszendenten Status der „poesia“ und ihrer besonderen, strikt auf die nicht-diskursive Anschauung festgelegten Erkenntnisform. Gegen das Postulat solcher Einstimmigkeit hätte die Literaturgeschichte sich in die unaufhebbare Vielstimmigkeit auch der Dichtung im emphatischen Sinn zu finden. Sie erwächst aus deren notwendiger Geschichtsimmanenz. Nicht das wäre also zu sortieren, was in ewiger Selbstidentität scheinbar über der Historie schwebt, sondern es wäre zu suchen, zu verstehen und zu erklären, was gerade die Differenz historischer Formationen aspektreicher (daher „schöner“) anschaulich macht als jedes andere Dokument und erst in solchen Differenzen die Pluralität anthropologischer Möglichkeiten erschließt.

Eine weitere Maxime distanziert sich am anderen Pol von Croces Universalität-Individualität-Verbindung. Sie sieht den Hauptmangel des Croceschen Systems darin, daß es das Individuelle eines Textes immer schon als gegeben voraussetzt. Das Individuelle selbst der gelungensten Dichtung ist aber niemals in sich evident, sondern stets verborgen und vermischt unter Elementen, die es mit anderen Dichtungen teilt. Wenn ich die Einzigartigkeit des Werks zum Ziel meiner Untersuchung mache, darf ich sie folglich nicht unvermittelt durch die „critica monografica“ postulieren. Vielmehr bleibt mir nur übrig, sie aus der Relation zu anderen Werken kontrastiv zu erarbeiten. Das heißt: erkennbar wird sie nicht mittels des idealistischen Postulats, sondern dank des Resultats historisch-struktureller Analyse, weshalb man das Sprichwort hier umkehren und „comparaison“ jedenfalls zur individualisierenden Erkenntnis als einzig mögliche „raison“ betrachten müßte (vgl. Schulz-Buschhaus, U., 1979).

Um einen Text historisch-strukturell zu analysieren, brauche ich demnach – ob mir das behagt oder nicht – möglichst vielfältige Vergleichstexte, die durch ein Ensemble von Kontrasten die Identität des in Frage stehenden Textes bestimmen können. Diese Vergleichstexte, die zur identifizierenden Konturierung eines Werks oder eines Stils unerlässlich sind, mögen auch ‚methodologische‘ Texte genannt werden, da sie in erster Linie eben methodologische Hilfe leisten. Ich habe sie deshalb relativ frei zu wählen, und zwar nach Maßgabe der Struktur des Textes, den ich analysieren möchte, sowie der Perspektive und Fragehaltung, die ich ihm gegenüber einzunehmen gedenke. Neben solchen

Vergleichstexten, die mir vor allem als methodologisches Instrument dienen, gibt es beim Prozeß der Interpretation jedoch noch eine andere Gruppe von quasi ‚epistemologischen‘ Texten. Es sind dies Texte, die – ihrerseits nicht analysiert – meine Perspektive und die Art der (historischen, soziologischen oder psychologischen) Fragen begründen, mit denen ich dem primären Text und den Vergleichstexten begegne. Über sie kann ich nur eingeschränkt verfügen, und zumindest im Akt des Interpretierens verfügen sie eher über mich, übrigens um so mächtiger, je weniger ich ihrer gewahr werde und autonom zu handeln oder forschen meine. Dabei mag es häufig vorkommen, daß wir der Illusion anheimfallen, prononciert individuelle, durch uns persönlich entwickelte Interessen bewegten uns zu einem bestimmten Standpunkt gegenüber diesem oder jenem Text. Genauer betrachtet, läßt sich diese Illusion bezüglich der Spontaneität des Erkenntnisinteresses unschwer als Ideologem belegen. Was unser Interesse, unsere Perzeption und Rezeption von Texten prägt, ist nichts anderes als die vorgängige Lektüre anderer Texte, die – gleichgültig welcher philosophischer Dignität – über den Texten, die oder mit denen wir möglichst methodisch interpretieren, eine epistemologische Funktion ausüben. Da Quantum und Qualität der epistemologischen Lektüren bei den verschiedenen Interpreten – trotz deutlicher epochaler Gemeinsamkeiten – meist divergieren, werden ihre Fragehaltungen vor einem primären Text selten ganz identisch sein. Meine eigene Fragehaltung etwa mag für einen gewissen Zeitraum vorwiegend auf die Begründungstexte Adornos, Norbert Elias’ oder Michel Foucaults zurückgehen; andere Fragehaltungen verdanken sich den Begründungstexten beispielsweise von Marx, Gadamer oder Lacan; und schließlich ist in jedes aktuelle Erkenntnisinteresse, wie immer verdrängt, wohl auch ein Gran ‚Spiegel‘- oder ‚Zeit‘-Lektüre eingegangen.

Dabei lege ich Wert darauf, die Notwendigkeit, ja Unvermeidlichkeit der (bewußten oder unbewußten) Rolle zu unterstreichen, welche solchen epistemologischen Begründungstexten bei schlechterdings jeder literarhistorischen Untersuchung zukommt. In Anbetracht dieser Unvermeidlichkeit ist mir deshalb das Pathos, mit dem vor einigen Jahren Jürgen Habermas die Vertreter historisch-hermeneutischer Wissenschaften aufforderte, ihre „Erkenntnis“ nicht von ihrem „Interesse“ zu trennen, ein wenig inadäquat erschienen (vgl. Habermas, J., 1970<sup>4</sup>, bes. S. 166). In Wahrheit nämlich haben die Historiker beides nie getrennt, oder besser gesagt: sie haben Erkenntnis und Interesse nie trennen *können*. Worum es hier geht, ist nicht der Wille zum Standpunkt oder Begründungstext, die ohnehin niemand zu umgehen weiß, sondern die bewußte Erhellung des – partiell stets latenten – Corpus von Begründungstexten, welche unsere jeweilige Position ausmachen: ein sicherlich keineswegs leicht zu erlangendes Wissen, dessen Schwierigkeit mit den bekannten Aporien der Introspektion zusammenhängt.



So schwer zugänglich es sein mag, brächte es indessen mannigfache Vorteile, insbesondere die Fähigkeit, genauer zwischen dem nach unseren Fragen analysierten Primärtext und dem unsere Fragen erst konstituierenden epistemologischen Text zu unterscheiden. Diese Unterscheidung scheint um so bedeutsamer, als sie häufig – teils unabsichtlich – verwischt wird durch Interpretationen, welche die Tendenz zeigen, alle interpretierten Texte in den jeweils interpretationsleitenden epistemologischen Text zurückzuverwandeln. Bei solchen Lektüren wird der Text – sagen wir – Flauberts unter dem Gesichtspunkt des Begründungstextes etwa von Lacan nicht mehr bloß betrachtet, sondern mit diesem derart verschmolzen, daß er seine Identität der Affirmation des Begründungstextes letztlich aufopfert.

<sup>3</sup> Gewiß offenbart er dann neue, unvermutete Aspekte; doch drohen sie, gegenüber der Position des Interpreten tautologisch zu werden. Was allein noch zum Vorschein kommt, ist der Narzißmus des epistemologischen Textes, der sich im Primärtext, statt ihn zu erhellen, selbst bespiegelt und damit jede Differenz und folglich auch jede Geschichte vernichtet.

Dagegen täte es gerade in der augenblicklichen Situation der Literaturwissenschaft gut, die verschiedenen epistemologischen Texte, welche einige Geltung besitzen, strenger als üblich auf ihre perspektivierende und erhellende Funktion einzuschränken. Das heißt: sie sollten uns die Fragen liefern, die wir den Primärtexten der Vergangenheit stellen; doch sollten sie die Primärtexte beim Akt der Lektüre nicht okkupieren und durch die Angleichung ans eigene Wesen (im Grunde spiritualistisch) auflösen. Wenn ein literarischer Text Interesse beansprucht, tut er das ja eben wegen seiner ‚Differenzqualität‘, seiner Verschiedenheit nicht nur in Bezug auf die ihm vorausgehenden Texte, sondern auch auf uns oder vielmehr die epistemologischen Texte, die hinter uns stehen und unseren Blick prägen. Denn wäre der literarische Text nichts anderes als wir selbst und unsere Projektionen, lohnte es kaum die Mühe, ihn zu lesen.

## Literatur

- \* Barthes, R. (1970) *S/Z*. Paris: Seuil.
- \* Bem, J. (1979) *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*. Neuchâtel: Baconnière.
- \* Brunetière, F. (1898) *Manuel de l'histoire de la littérature française*. Paris: Delgrave.
- \* Croce, G. (1920) *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari: Laterza.
- \* Croce, B. (1936) (1966) *La poesia*. Bari: Laterza.
- \* Croce, B. (1950) (1966) *Lecture di poeti*. Bari: Laterza.

---

3 Auf höchstem gedanklichen Niveau geschieht das beispielsweise in der lesenswerten Flaubert-Interpretation von Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert* (Bem, J., 1979); vgl. dazu die Einwände meiner Besprechung (Schulz-Buschhaus, U., 1980).

- \* De Sanctis, F. (1963) *Storia della letteratura italiana*. Florenz: Sansoni.
- \* Flora, F. (1940) (1972) *Storia della letteratura italiana*. Mailand: Mondadori.
- \* Habermas, J. (1970<sup>4</sup>) „Erkenntnis und Interesse“. In: ders. (1970<sup>4</sup>) *Technik und Wissenschaft als ‚Ideologie‘*. Frankfurt: Suhrkamp. S. 146–168.
- \* Kolbe, J. (Hg.) (1969) *Ansichten einer künftigen Germanistik*. München.
- \* Nisard, D. (1844) *Histoire de la littérature française*. Bd. 2, Paris: Firmin Didot.
- \* Nisard, D. (1849) *Histoire de la littérature française*. Bd. 3. Paris: Firmin Didot.
- \* Nisard, D. (1861) *Histoire de la littérature française*. Bd. 4. Paris: Firmin Didot.
- \* Rajna, P. (1900<sup>2</sup>) *Le fonti dell'Orlando furioso*. Florenz: Sansoni.
- \* Schulz-Buschhaus, U. (1979) „Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik“. In: *Arcadia* 14 (1979), S. 223-236.
- \* Schulz-Buschhaus, U. (1980) „Jeanne Bem: Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert“. In: *Romanische Forschungen* 92 (1980). S. 321–236.
- \* Tate, A. (1941) „Miss Emily and the Bibliographer“. In: ders. (1941) *Reason in Madness – Critical Essays*. New York.
- \* Wellek, R. (1973) „The Fall of Literary History“. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel (Hg.) (1973) *Geschichte – Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V)*. München: Fink. S. 427–440.
- \* Wellek, R., Warren, A. (1942) (1956) *Theory of Literature*. New York: Harcourt.